Э. Т. А. Гофман

# СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ

2

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Роман «Серапионовы братья» знаменитого немецкого писателя-романтика Э.Т.А. Гофмана (1776–1822) — цикл повествований, объединенный обрамляющей историей молодых литераторов — Серапионовых братьев. Невероятные события, вампиры, некроманты, загадочные красавицы оживают на страницах книги, которая вот уже более 70-и лет полностью не издавалась в русском переводе.

Эссе о европейской церковной музыке в форме беседы Серапионовых братьев Теодора и Киприана.


- Эрнст Теодор Амадей Гофман
  - ○
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2

# Эрнст Теодор Амадей Гофман
# Церковная музыка, старая и новая

— Молитва и религиозное размышление рождаются из глубины нашего духа, вследствие того настроения, в котором он находится в данную минуту, смотря по тому, страдают ли наше тело и душа или, наоборот, находятся под впечатлением счастья. В первом из этих случаев мы побуждаемся к самоуничижению и падению в прах, с мольбой о прощении грехов пред Творцом неба и земли, а во втором, напротив, обращаемся к нему со словами благодарности и детского доверия, предшественника райского блаженства. Текст мессы заключает в сжатом виде только изложение этих чувств, путеводную нить, с помощью которой мы можем дать исход тому или другому душевному настроению. В Kyrie призывается милосердие Божие; Gloria восхваляет Его всемогущество и величие; Credo говорит о твердой вере, которая должна жить в нашей душе; между тем как Sanctus и Benedictus, говоря о Божьей святости и величии, обещают спасение верующим. В Agnus и Dona умоляем мы послать посредника, который даровал бы мир и покой истинно верующей душе. Но уже одна эта общность смысла, выраженного в тексте, дает возможность каждому развивать его по-своему в словах своей молитвы, а следовательно, и в музыкальном изображении. Вот причина, почему является такое разнообразие в характере музыкальных переложений Kyrie, Gloria и т. д. Сравните, например, оба Kyrie в мессах C-dur и D-moll Иосифа Гайдна или оба его Benedictus. Но из сказанного следует также и то, что, если композитор, вдохновенный тем или другим душевным настроением, принялся за сочинение мессы, то должен строго выдержать это настроение с начала до конца. Оно должно господствовать и в Miserere, и в Gloria, и в Quitollis, отнюдь не допуская чередования плача и вопля отчаянной души с ее же криком торжества и духовной радости. Все попытки к сочинению таких смесей, к несчастью, очень часто повторяющиеся в последнее время, величайшая ошибка заблудшего таланта, я презираю их не менее, чем Киприан, но зато с истинным благоговением отношусь к прекрасным произведениям церковной музыки Михаила, Иосифа Гайдна, Гассе, Наумана и многих других, преимущественно старинных итальянских маэстро: Лео, Дуранте, Беневоли, Перли и прочих, умевших, не выходя из границ высокой простоты, до высочайшей степени возбуждать и трогать благочестивый дух, что, к сожалению, не удается ни

одному из новейших композиторов. Несомненно и то, что строгий, старинный церковный стиль, при котором звуки не так быстро чередуются одни с другими, что напоминает чуждую церкви светскую суету и хлопотливость, предпочтителен уже потому, что медленно несущиеся тона несравненно торжественнее раздаются под высокими сводами церкви, тогда как быстрое их чередование делает всю музыку неясной и непонятной. Вот почему так глубоко действует на душу исполняемый в церкви хорал.

Я совершенно согласен с Киприаном, что старинные произведения церковной музыки предпочтительней перед современными уже по одной их простоте и строго выдержанной святости стиля, но вместе с тем полагаю, что при современном развитии музыки, в особенности относительно богатства и разнообразия инструментов, представляется полная возможность употребить их для церковной музыки истинно достойным образом, без впадения в грубый мишурный блеск. Смелое сравнение, что старинная церковная музыка напоминает собор святого Петра, а новейшая — Страсбургский собор, имеет значительную долю правды. Величественная пропорциональность размеров первого успокаивает душу, тогда как при посещении второго ею невольно овладевает чувство какого-то беспокойства при виде этих смелых извилин, переходов из одной линии в другую и несущихся вверх стрельчатых сводов. Но это же самое беспокойство способствует возбуждению в душе предчувствия чего-то неземного, заставляя дух признать небеса и уверовать в бесконечное. Совершенно таково впечатление чисто романтического начала в музыке Моцарта и Гайдна. Отсюда становится понятным, почему современным композиторам трудно написать что-нибудь духовное, в строгом стиле старых итальянских маэстро. Я вовсе не хочу этим сказать, что новейшим музыкантам недостает горячей, истинной веры, укреплявшей и вдохновлявшей старинных к созданию истинно святых звуков, но у них нет того самоотречения и той гениальности. В чем как не в простоте более всего выражается гений! Но кто в то же время откажется щегольнуть всеми сторонами своего таланта и удовольствуется похвалой одного ценителя, хотя бы этот ценитель и обладал истинным пониманием искусства?

Овладевшее всеми стремление щеголять эффектами, какого бы они не были происхождения, привело к тому, что стиль, в строгом смысле этого слова, в настоящее время исчез в музыке почти совсем. Мы то и дело встречаем в комической опере торжественные, строгие мотивы, в опере серьезной легкие песенки, а в церковной музыке мессы и оратории, написанные по

оперной выкройке. Но надо прибавить, что настоящий гений сумеет даже при этом фигурном направлении остаться на высоте предмета и создаст, при искусной инструментовке, настоящую, достойную церкви музыку. Так Моцарт, оставшийся щеголем в своих двух мессах в C-dur, блистательно разрешил эту задачу в Реквиеме. Вот настоящая романтическая и вместе с тем святая музыка, вылившаяся из души истинного художника! Я уже не распространяюсь о Гайдне, который умел так прекрасно выразить святое и высокое в своих духовных сочинениях, что некоторые ничтожные погрешности можно ему простить вполне. Когда я узнал, что Бетховен сочинил мессу, то, не слыхав еще ни одной ноты, готов был держать пари, что она будет написана в стиле старика Гайдна, но, однако, глубоко ошибся тем, что не угадал, в каком настроении духа застал его текст. Гений Бетховена способен более всего выражать величественное и наводящее страх, потому я вполне естественно думал, что мысль о неземном заставит зазвучать в нем именно эту струну, но вместо того оказалось, что вся его месса пропитана чувством детской любви к Богу и полной к нему преданности как к отцу, любящему и желающему добра своим детям. А затем, что касается до выполнения и разумного употребления инструментов, то, отложив в сторону разбор общего направления и характера всего произведения, а также того, подходит оно или нет к церковному стилю, должно сознаться, что месса эта вполне великое произведение, достойное своего творца.

— А вот это-то направление, которое ты отложил в сторону, — прервал Киприан, — по-моему, извращено в этой мессе совсем и даже оскверняет истинно высокое и святое. Позволь мне высказать мое мнение о церковной музыке, и тогда ты увидишь, что я себе не противоречу. Ты, конечно, согласишься, что ни одно искусство не может быть ближе и родственнее духу, чем музыка и ни одно не нуждается для своего выражения в более эфирном и духовном средстве. Стремление к высокому и святому, желание выразить видимым образом могущество духа, согревающего и оживотворяющего всю вселенную, — вот задача музыки, и задача эта всего лучше выполняется в форме благодарственного гимна Творцу как лучшего и высочайшего проявления наших чувств. Потому уже по самому существу своему музыка прежде всего должна быть орудием религии, святым средством в руках церкви. Но, проникая все дальше и могущественнее в жизнь, она мало-помалу рассыпает свои сокровища повсюду, и тогда даже обыденные отношения жизни, украшаясь ее блеском и силой, становятся лучше и живее, заставляя нас радоваться детской радостью там, где ее прежде не

было. Но обыденное, пропитываясь могуществом музыки, должно поневоле подняться от земли, чтобы встретить этого небесного гостя, и вот почему музыка не могла существовать в древнем мире, крепко прикованном к земле узами чувственности, а, наоборот, принадлежит всецело новому времени. Пластика и музыка — вот два противоположных полюса искусства, в которых оно выразилось в язычестве и христианстве. Христианство разбило пластику и воздвигло на ее развалинах музыку вместе с ее сестрой живописью; но как старинные живописцы пренебрегали перспективой и колоритом, так точно прежние композиторы не хотели знать ни мелодии, ни гармонии, понимая мелодию в высшем значении этого слова как простой музыкальный рисунок, не имеющий никакого отношения к словам. Но не этот недостаток, обличающий только низшую степень, на которой стояли музыка и живопись, был причиной, что оба эти искусства не могли пустить на бесплодной для них почве древнего мира тех ростков, которые так роскошно разрослись и принесли такие чудесные плоды в мире христианском. Музыка и живопись только видимо занимали место в древнем мире. Они были подавлены, задушены пластикой или, лучше сказать, не могли развиться в среде, где она владычествовала безгранично. Они даже не заслуживали имени искусств в том виде, в каком существовали тогда, стушевываясь перед пластикой точно также, как она, в свою очередь, стушевывалась перед ними, покинув прекрасное тело в мире христианском. Но даже древний мир, в той слабой степени, в которой он допускал существование музыки, получившей полное развитие только в мире христианском, понимал, что истинное её место — религия, и употреблял музыку при своих религиозных торжествах. Древние драмы, выражавшие по большей части радости или страдания богов, пропитаны вполне религиозным характером и сопровождались, при своем исполнении, инструментальной музыкой, аккомпанировавшей декламации. Это уже одно доказывает, что музыка древних была чисто ритмической и не заключала в себе ни мелодии, ни гармонии, этих двух краеугольных камней музыки современной. Если Амброзиус и позднее Григорий, в пятьсот девяносто первом году, положили в основание христианских гимнов дошедшие до них гимны древних и если следы этого, чисто ритмического пения, мы встречаем в так называемом Canto Fermo и в антифонах, то это значит только, что названные лица употребили в пользу начатки искусства, имеющего в настоящее время интерес только для завзятых антикваріев.

Настоящая христианская музыка, со всей ее вдохновенной

глубиной, должна считать своим началом то время, когда религия достигла своего апогея в Италии и когда великие маэстро, вдохновленные величием предмета, умели изобразить тайну богопочитания в дивных, неслыханных дотоле звуках. Достойно замечания, что вскоре после того, как Гвидо Ареццо положил основание строгому изучению музыки как науки, она сделалась для схоластиков предметом сухой математической теории и начала терять свое высокое звучание. Дивные небесные звуки облеклись в земную плоть. Средство сковать звуки с помощью нотных иероглифов было найдено, и, к сожалению, следствием вышло то, что средство чуть было не убило цель. Изображению стали отдавать преимущество перед изображаемым. Музыкальные кропотуны зарылись в отыскивание вычурных гармонических тонкостей, и высокому искусству угрожала опасность сделаться почти ремеслом. Направление это дошло, наконец, до того, что религия, можно сказать, была осквернена тем, что ей навязывали под именем музыки, а между тем дух чувствовал, что музыка высший и единственный для религии язык. Возник раздор, кончившийся, к счастью, как и всегда, торжеством вечной истины над ложью Папа Марцелл, хотевший было уже совсем изгнать музыку из церквей, лишив таким образом религию ее лучшего украшения, был с нею примирен великим Палестриной, открывшим перед его глазами её истинное значение. С тех пор музыка стала могущественнейшим орудием католической церкви, и с того же времени истинное её понимание, вселившись в благочестивую душу композиторов, по-родило их вдохновенные, излившиеся прямо из сердца бессмертные гимны. Ты, Теодор, конечно, знаешь, что шестиголосная месса, сочиненная Палестриной, если не ошибаюсь, в 1555 году, именно с той целью, чтобы помирить с музыкой раздраженного папу, носит даже название Missa Papae Marcelli[1].

С Палестриной наступил золотой век церковной музыки, а следовательно, и музыки вообще, постоянно развивавшейся после него, в богатстве и благочестивой глубине, в течение целых двухсот лет, хотя надо признаться, что уже в первом же столетии стремление композиторов к созданию чего-либо нового и оригинального значительно повлияло на первобытную простоту. Что за великий художник был Палестрина! Без всяких украшений, без всякой мелодии чередуется в его сочинениях ряд чудных, согласных аккордов, увлекающих своей силой и смелостью душу до высочайшей степени. Христианская любовь и согласие всего живущего в мире вполне выражаются в аккорде, который потому и явился впервые только в христианской музыке. Аккорд — это изображение гармонии и духовного общения с Творцом, с

идеалом, царящим над нами, и в то же время заключенным в нас. Потому чистой, святой, церковной музыкой может быть только та, которая прямо вытекает из глубины души, без малейшей примеси каких-либо земных помыслов. Таковы именно дивные по своей простоте произведения Палестрины. Зачатые в глубине бесконечно любящей души, они легко, но с неотразимой мощью изображают небесное. К его музыке может быть применено выражение: musica del'altro mondo[2] — слова, которыми итальянцы определяли произведения другого, гораздо более слабого, в сравнении с ним, композитора. Простое чередование тройственных аккордов кажется для нашего испорченного вкуса уже до того ничтожным, что многие, чья душа закрыта для понимания истинной святости, видят в нем только ряд технических этюдов. Но, отложив даже в сторону истинный взгляд на церковную музыку и вспомнив одну только практическую сторону дела, неизбежно придешь к заключению, высказанному уже Теодором, а именно, что всякие украшения и вставные ноты, наполняя пространство под церковным сводом, производят только сплошной гул, убивающий силу пения. А в музыке Палестрины каждый аккорд доходит во всей полноте до ушей слушателя, и никогда никакие искусственные модуляции не произведут такого впечатления, как эти могущественные, точно лучи, стремящиеся аккорды. Палестрина, в одно и то же время, прост, истинен, могуществен, детски благочестив и вполне христианин. В живописи с ним могут быть сравнены Пьетро Кортона и наш Альбрехт Дюрер. Его труды были в то же время религиозным подвижничеством. При этом надо сказать, что я не забываю и других великих художников, каковы Кальдара, Барнабеи, Скарлатти, Марчелло, Лотти, Порпора, Бернардо, Лео, Валотти и других, отличившихся также простотой и силой своих произведений. Невольно приходит мне на память семиголосная месса а капелла Алессандро Скарлатти, исполненная однажды, под управлением Теодора, его учениками и ученицами. Месса эта истинно гениальное произведение, несмотря на то, что, будучи написана в 1705 году, она уже несколько подпала под влияние распространявшегося стремления к мелодичности.

— Что же, — заметил Теодор, — ты не говоришь ничего о могущественном Генделе, о неподражаемом Гассе и глубочайшем Себастьяне Бахе?

— О! — возразил Киприан. — Их, конечно, я причисляю также к святой плеяде композиторов, почерпавших в глубине веры и любви ту силу, которая дала им возможность вступить в союз с высоким и создать произведения, отрешенные от всего земного и проникнутые духом одной святой религии. Сочинения

их до того запечатлены духом истины, что в них не найдешь и следа той мирской суеты, оскверняющей дары неба и выражающейся в музыке всеми этими неестественными модуляциями, фигурами, изнеженными мелодиями и пустой инструментальной шумихой, бьющими на то, чтобы оглушить и поразить слушателя, в надежде, что таким образом он не заметит скрытой за ними пустоты. Заслуга этих композиторов должна считаться тем более высокой, что они жили и писали уже в позднейшее, испорченное время, когда истинная религия исчезла с лица земли, и тем не менее остались верны своему святому призванию. Здесь следует упомянуть также имя Фаша, принадлежавшего к прежнему времени, и чьи превосходные произведения так несправедливо остались незамеченными после его смерти. Его шестнадцатиголосная обедня не могла быть издана по недостатку средств. В заключение я замечу, что ты, Теодор, совершенно несправедливо называешь меня врагом новой музыки. Гайдна, Моцарта и Бетховена я считаю гениальнейшими творцами той музыки, которой первые зачатки появились еще в половине восемнадцатого века. Если поверхностность и непонимание толпы доходят до того, что ей можно безнаказанно подсовывать фальшивую монету за золото, то это не уменьшает заслуги великих художников, в которых дух проявил свои истинные дары. Конечно, при том развитии, которое нынче получила инструментальная музыка, оттесняющая чистое церковное пение все более и более на задний план, чему, впрочем, способствуют и некоторые другие побочные обстоятельства (как, например, уничтожение монастырей), нет уже возможности думать о возвращении к стилю Палестрины, однако, в какой степени сумеет новая музыка выполнить и разрешить задачу музыки церковной — это еще вопрос. Но! — мировой дух идет все вперед, и то, что прошло, никогда не восстанет, зато будет всегда сиять истина, а ее таинственною связью соединятся настоящее с прошедшим и будущим. Дух старых композиторов еще живет в их произведениях; их звуки еще раздаются, но не одобрили бы они, уверен я, многие из наших диких современных порывов, грозящих погубить столько хорошего. Пожелаем же, чтобы скорее настало исполнение наших надежд! Чтобы мир, радость и благочестие, воцарясь в жизни, оперили и серафимские крылья музыки; чтобы она опять воспарила к своему отечеству, к тому иному миру, из которого изливаются радость и утешение в мятежную грудь человека!

Слова эти Киприан произнес с таким глубоким видом чувства, что в истине их не было возможности сомневаться. Друзья, глубоко пораженные его речью, сидели молча. Наконец,

первым заговорил Сильвестр:

— Хотя я и не музикус, как вы, Теодор с Киприаном, но все, что вы говорили о бетховенской мессе и церковной музыке вообще, было так ясно, что я понял решительно все. Однако к замечанию Киприана, что в настоящее время почти нет композиторов исключительно церковной музыки, я скажу, что вряд ли найдется и поэт, который взялся бы сочинить церковно-музыкальный текст.

— Совершенная правда, — отвечал Теодор, — и немецкий текст бетховенской мессы доказывает это лучше всего. В мессе, как известно, три главные составные части: Kyrie, Credo и Sanctus. Между первым и вторым вставляется Graduale (обыкновенно в виде симфонии), а между вторым и третьим Offertorium (по большей части ария). Для введения этой прекрасной музыки в протестантскую церковь, а также для исполнения ее в концертах целое было тоже разделено на три части. Что же касается до слов, то они, и по смыслу, и по значению, конечно, должны были соответствовать целому и, при всей силе и сжатости, оставаться близкими к библейскому тексту, насколько это было возможно. Гендель, как известно, прекрасно ответил одному епископу, предлагавшему написать текст для его мессы: «Я согласен, если ваше преосвященство напишете текст лучше того, который я найду в Библии». Вот лучшее выражение того, что требуется для текста церковной музыки. А что вышло в бетховенской мессе из простых слов: Kyrie eleison, Christe eleison! Вот слова мессы:

В пылу возносим мы мольбы
К тебе, вечному Творцу мира!
К Тебе Всемогущему!
Кто может понять Тебя и назвать?
Бесконечный! Неизмеримый!
Невыразимо Твое могущество!
И мы только, как дети, лепечем
Великое имя: Бог!

— Как, в самом деле, — воскликнул Сильвестр, — слова эти напыщены, пусты и в то же время многоречивы! Мне самому всегда казалась недостижимой простота старинных латинских гимнов, и даже переводы лучших поэтов не могли меня удовлетворить. Самые удачные и те звучат как-то странно, например, ave maris stella, неужели хорошо — «привет тебе, звезда морей»?

— Потому, — возразил Теодор, — если бы я решился писать церковную музыку, то непременно на старинный текст.

notes

# Примечания

# 1

Месса папы Марцелла *(итал.)*.

# 2

Неземная музыка *(итал.)*.